

## 論文

## Sam Shepard の戯曲における赦しと救済

— *Heartless* を中心に —

京都学園大学 経済経営学部

古木 圭子

## 要 旨

Sam Shepard の *Heartless* (2012) は、一連の「家族劇」の流れをくみながらも、父と息子ではなく、母と娘の連帯に焦点をあてているという点において、Shepard の劇作キャリアにおいては特異な位置づけとなる作品である。本戯曲には、殺害された嬰兒が埋められているという状況、親から子への家の継承というテーマなどにおいて、*Buried Child* (1997) と多くの共通点がみられるが、両者の親子関係の描写は大きく異なっている。*Buried Child* では、罪を背負って生まれてきた子供が救済を受けることなく埋められ、*Heartless* においては、無残な殺人の被害者が埋められている。しかし *Heartless* では、被害者 Elizabeth が蘇って Sally を罪の意識から解放し、家の継承者としての Sally が誕生することとなる。さらに、*Buried Child* で子を救うことができなかった Halie は、大動脈弁閉鎖不全症を患い、生命の危機にさらされながらも蘇った娘 Sally と共に生きてゆく母親 Mable として再生することとなる。以上の点から *Buried Child* で提示されていた親子の断絶、および赦しの感情の欠如という問題を解消する方向性を示す作品として *Heartless* を考察してゆくこととする。

キーワード: 家族劇、亡霊、血の継承、母娘の連帯

## 1. はじめに

2012 年に初演を迎えた *Heartless* は、女性登場人物の視点が中心に置かれているという点において、Sam Shepard の劇作における方向転換を示す作品である。Don Shewey は、Shepard の「男性優位主義」や「男性らしさの誇示」といった要素に言及し、それが劇作家本人にとって「抗いようのない魅力」となっており、彼の戯曲に同性愛者はほとんど登場せず、女性が主人公となる場合であっても、その数は男性に比して極めて少ない。彼女らはしばしば男性登場人物に「侮辱されたり、辱められたりす

る」と論じている (106) <sup>1</sup>。Bonnie Marranca によると、Shepard が印象深い女性登場人物を創造することを「拒絶」しているか、あるいはその能力に欠けていることには疑う余地がなく、彼が描写する女性たちは、しばしば劇の「背景」にすぎず、男性たちが「決断を下したり、リスクを背負ったり、挑戦したり、存在の危機的状況に陥ったりしている間」、家事にいそしむことで、彼らにとって単に「便利な」存在に留まろうとしており、彼女らの成長や変化への可能性は制限されているのである (30)。

しかし、男性優位の傾向が強いとたびたび指摘されている Shepard の戯曲において、常に女性の影が薄いというわけでもない。たとえば、*Fool for Love* (1983) は一心同体のような激情的な男女／兄妹の恋愛を扱っている戯曲である。1985 年に初演を迎えた *A Lie of the Mind* は、Emma Creedon が指摘するように、Lorraine が最終的にみずからのルーツを探求しようと、娘 Sally とアイルランドに旅立つ設定となっており<sup>2</sup>、母娘の絆に焦点をあてているという点において、Shepard の戯曲においては「稀有な」存在となっている (167)。Michael Taav も、夫や息子たちによって形成されてきた過去からの女性の解放を示した *A Lie of the Mind* の終幕を、Shepard 劇の枠組みにおいては「奇跡」とであると論じている (98-99)。映画脚本の *Far North* (1991) は、曾祖母、祖母、娘、孫娘の四世代に渡る女性の連帯を提示して締めくくられている。そして *Heartless* は、Hilton Als の指摘によると、父と息子、兄弟の関係を取り上げることなく、「男性が見ていないときに女性がどう振舞うのか」ということに関する男性の妄想を劇化」した作品と捉えられる (n. p.)。以上の点を考慮すると、*Heartless* は、*A Lie of the Mind* や *Far North* の流れをくむ、母娘の連帯に焦点を当てた作品として位置づけられる。

さらに、*Heartless* には、殺害された嬰兒が埋められているという状況、他人がある家族を訪問するというエピソード、親から子への家の継承というテーマなどにおいて、*Buried Child* (1997) <sup>3</sup>と多くの共通点がみられる。しかしその一方で、家族関係の描写には大きな相違も存在する。*Buried Child* において Dodge の家を孫の Vince が相続することは権力の移行を示し、祖父と孫の間の愛情がそこに介入することはない。一方、*Heartless* の Mable は、車椅子生活であり、身体的自由を奪われていることは Dodge と共通するが、家父長としての権力を既に失っている Dodge とは異なり、長女 Lucy と看護師 Elizabeth の上に君臨する家母長の立場を保持し、母の存在意義とその献身的愛について誇らしく語る。Mable の次女 Sally は、Elizabeth にカメラを壊されることによって、映画制作という自身の「ライフワーク」を奪われ、最終的には家に留まり、母親の介護をしてゆくこととなる。この破壊が、Elizabeth によって行われることは、殺人の被害者の心臓を持って生きながらえていることに罪の意識を持ち続けてきた Sally に対する赦しと解することも可能である。Elizabeth は、幼いころに殺人の犠牲者となり、その心臓を Sally に提供した人物の分身であることが、劇の後半で明らかにされるからである。Sally

<sup>1</sup> Shewey はこの見解が付け加えて、Shepard の戯曲における女性の活躍の欠如が、「Shepard の才能を崇めるフェミニスト研究者の中でさえも、絶え間なく不愉快な要素」(106)となっている点を指摘している。

<sup>2</sup> Jane Ann Crum は、Lorraine と Sally がアメリカを脱出して Lorraine の母国アイルランドに帰還することを、「近代の歴史」から「伝説的過去」への脱出だと定義している。そして「家父長制の拒絶」が、彼女らを母国 (Motherland) へ戻すこととなったと論じている (200)。Crum が示すように、アイルランドは長きにわたるイギリスの植民地支配から逃れて独立を勝ち取ったという意味において、男性支配からの女性の解放、および母性を示す国であり、Lorraine と Sally の親子のアイルランド帰還は、彼女らがアメリカの家父長制から脱出して、独立することを表していると言える。

<sup>3</sup> *Buried Child* には初版と 1997 年の改訂版があるが、本論においては、埋葬された嬰兒の父親が Tilden であること、Tilden と母親の Halie の間に近親相姦の関係があったことに基づく議論を展開する必要性から、それらの問題をより明確に提示している改訂版を使用する。

の制作する映画のテーマは、ボーイフレンドでセルバンテス研究者 Roscoe の人生であるが、Sally の父親については多くが語られていないこと、Roscoe が Sally よりも 30 歳以上年上であることから、彼女の映画制作は父親像の探求であるとも考えられるのだが、Sally は、最終的に彼との決別を受け入れることで、父とのつながりを見いだせない娘という呪縛から解放され、Mable の娘としての自己を受容する。その点においてカメラの破壊は、逆説的に Sally の救済をも意味する。

*Buried Child* では、罪を背負って生まれてきた子供が救済を受けることなく埋められ、*Heartless* においては、無残な殺人の被害者が埋められていた。しかし *Heartless* では、被害者 Elizabeth が蘇って Sally を罪の意識から解放し、家の継承者としての Sally が誕生することとなる。さらに、*Buried Child* で子供を救うことができなかった Halie は、大動脈弁閉鎖不全症を患い、生命の危機にさらされながらも蘇った娘と共に生きてゆく母親 Mable として再生する。以上の点から本論では、*Buried Child* で提示されていた親子の断絶、および赦しの感情の欠如という問題を解消する方向性を示す作品として *Heartless* を考察してゆくこととする。

## 2. *Heartless* における部外者——Roscoe と Elizabeth

*Buried Child* では、長年家を離れていた Vince が祖父母のもとを突然訪問する設定となっているが、Vince のガールフレンドの Shelly は、しばらくその家に拘束されたのち、最終的に家を去る部外者である。*Heartless* においても、Mable の介護をする Elizabeth と、Sally のボーイフレンドとして居候をする Roscoe は、Shelly と同様の部外者として描かれている。

ROS COE: I don't know. She just seems—out of place. I mean—

LUCY: Really? I was going to say the same about you, Roscoe.

ROS COE: What's that?

LUCY: "Out of place." (*Heartless* 73-74)

Mable や Lucy の前では、Elizabeth はある日突然言葉を失ったと設定されており、Mable が Elizabeth の気持を代弁し、彼女の生い立ちについて説明をするのであるが、その説明には矛盾が多く、彼女の出身地についても Mable は、「イギリス」であると言ったり、「ネブラスカ」であると言ったりする。Roscoe はそのような謎に満ちた Elizabeth の生い立ちに疑心を抱きながらもその美貌に惹かれ、彼らはやがて肉体関係を持つことになるのだが、その際に彼女は突然言葉を発する。そのような彼女を Roscoe は「場違い」であると描写するが、Lucy に彼自身も「場違い」な存在であると指摘され、そこに二人の共通性が浮かび上がる。幼いころに殺害された女性の分身である Elizabeth は、まさにこの世のどこにも居場所を持たない亡霊であるが、Roscoe も、妻と息子の元を去って放浪しており、Lucy が、彼は自分が捨ててきた家庭の「身代わりを探しているに違いない」(*Heartless* 15)と指摘するように、Sally との関係は彼自身の家族の「身代わり」となるものである。

Shepard の戯曲においては、父と子の関係は否定されることが多く、父親の不適格性がしばしば暴露される。*Buried Child* の Dodge は、「子供を産んだからと言って、誰もがその子供を愛するとは限らな

い」(55)と Shelly に向かって言い、妻 Halie と自身の親としての不適格性を悪びれることなく暴露する。*Heartless* では、夫に去られた経験を持つ Mable とその娘 Sally の会話が、そのような父親と子供の結びつきの弱さを露呈する<sup>4</sup>。

MABLE: (*To LIZ*) I'm used to treachery and delusion, you know. When Whitmore left me—

LUCY: (*To LIZ*) That's her husband—

MABLE: (*To LUCY*) He was your father.

LUCY: He'd dead.

MABLE: He was still your father.

SALLY: (*Still moving upstage*) He wasn't my father.

MABLE: (*Loudly*) He was everyone's father. (*Heartless* 91)

この母と娘の会話においては、Sally と Lucy の父親が異なる人物である可能性や、Lucy の父親が Whitmore であるのかどうかの不確実であることが示されている。Lucy も父親を母の夫としてののみ言及し、父親への愛情を示すことはない。その後の「あの人は皆の父親よ」という Mable の謎めいた Shelly フは、父親の絶対性、唯一性を否定すると共に、その無力性をも暴露する。

*Buried Child*において、Shelly が Halie の不在中に、人参の皮を剥き、Dodge にブイヨンを作って家事にいそむこと、つまり母と妻の役を演じることで、部外者として感じた危機を乗り越えようとしたように、Roscoe も家庭的な場を提供すること——ドーナツを買ってきたり、コーヒーを淹れたりという役割を果たすこと——で疎外感を克服しようとする。しかし、妻と子の元を去って放浪してきた Roscoe は、父親としても、Sally の潜在的な夫としても役不足である。最終場面においては、荷物をまとめて出てゆこうとする Roscoe を、Sally、Lucy、Elizabeth が順に引き留めるのであるが、Roscoe がようやく出て行くのをあきらめかけたところで、Sally は突然彼を引き留めることを止める。そうすると Roscoe は、放浪者に戻ってしまうことへの恐怖にふいに囚われる。しかし、「あなたは、ここに留まれない」と Sally から宣言され、「他の住処を探しなさい」(*Heartless* 109)と Mable から突き放すような言葉を浴びせられ、彼は、とっさに彼女らの言葉の意味するところを理解する。こうして彼は、最終的には部外者、放浪者としての生活に戻ることを受け入れざるえない状況に陥るのである。

家に留まる Sally に代わり、最終的に Lucy が Roscoe と共に家を出ることとなり、彼に代わって彼女が運転手の役目を引き受けることとなる。*Buried Child*においては、長男の Tilden にとって、「運転をしないこと」(＝移動をやめること)が「冒険を止めたこと」を意味し、それにより彼は「自分自身であること」の感覚を失ってしまったのである(*Buried Child* 45)。運転による移動ができなくなった Tilden は、ちょうど身体が自由がきかなくなった Dodge が家長としての地位を保つことができなくなったように、Dodge から家長の立場を継ぐ資格と能力の欠如(＝男性性の否定)を露呈してしまう。そ

<sup>4</sup> Shepard 自身は、1988年に Kevin Sessums によるインタビューの中で、父親と母親と子供の問題、および生と死という問題に言及した際、「子供の誕生、そして死の問題に関しては、女性の方が男性よりも多くのことを知っている」と認識し始めている」と語っている。(Sessums 73)

のように考えれば、*Heartless* においては、運転によって移動する役目を女性の Lucy に譲ることで、Roscoe は家を所有する男性（＝家長）に戻れなくなると考えられるのである。

*Buried Child* の Vince とは異なり、家庭を捨て、年老いた Roscoe は家を継承する権利や術を既に失っており、その状況は彼の死を予感させる。Mable の「他の住処を探しなさい」（*Heartless* 109）という Roscoe への言葉も彼の未来を否定する要素である。このセリフの中の“digs”は「住処」を意味するとともに発掘（現場）も表すことから、彼の死体が埋められる光景をも想起させる。そして、その後の彼のセリフは、みずからの運転による大移動の記憶に始まり、やがて死の危険にさらされる光景の描写へと進むのだが、それは次第に人類全体が直面する大惨事や危機的状況への言及へと拡大してゆく。

I drove away from—I was always—always on the move. Running—I mean. Gunning the engine. Racing through orchards and—they never caught me. Never once. I was so—they couldn't believe how I'd disappear. Right under their noses. Vanish. Squealing. Like a demon. Bullets ripping all around me. Fires. Slashing wind. Sirens and flashlights. Hounds. Still they couldn't bring me down! Couldn't catch me. I left no signs. No trace. A phantom. That's what it was. A ghost. I'd ... (*Continuing as he frantically packs suitcases*) ... disappear. (*Heartless* 112)

このセリフにおいて Roscoe は、みずからを「軌跡を残さない」「幽霊」にたとえている。逃亡について語りだした彼は、いつの間にか別の時代、別の場所に現れる人物に姿を変え、自身をあらゆる逃亡者の象徴として位置づける。炎、洪水、爆風で人間、生き物が逃げ惑い、やがて死に絶える光景は、Roscoe 個人のみならず、多くの戦争、殺戮、災害の犠牲者をも含む描写であり、残忍な殺人の被害者となった Elizabeth を象徴する光景でもある。それまで女性たちに話を無視されがちだった Roscoe であるが、この話に Mable、Lucy、Sally、Elizabeth は真剣に聴き入り、その後 Lucy が Roscoe に彼の車のキーを渡すように促し、彼はその指示に素直に従うこととなる。

しかし Lucy が薬の影響で錯乱状態にあり、その状態では衝突事故を起こしかねないという Sally の指摘（*Heartless* 113）もあり、二人の行く末には不吉な影が待ちうける。荷造りをしていたトランクと飼い犬を置いて行くことから、前述のセリフにあるように、Roscoe がまさに「消えてなくなる」こと——彼の死——が暗示されている。彼を家から最終的に追い出す役は Mable であり、Lucy は彼を死へと案内する。それはちょうど、*Buried Child* において、Dodge が最終的に息を引き取るまで、Tilden にトウモロコシの皮で覆われたり、遺体に向かうように Halie からバラの花を投げられたりというジェスチャーで、繰り返し「埋葬」されていることと重なる光景であり、死の影が否応なく舞台を覆う。

### 3. 映画監督としての Sally

*Heartless* においては、Sally が Roscoe の人生を記録する「ドキュメンタリー映画」の監督であるとみずからを位置付け、その撮影のために二人が旅を続けており、その途中で Roscoe が Sally の実家に立ち寄ったという設定となっている。しかし、「何について（の映画なの）」と問いかける Lucy に対し、



その映画は何か「ついでのものでなければならぬ」(*Heartless* 36) と Sally が答えるなど、映画のテーマは明らかにされておらず、Sally が思いつくままに Roscoe の生活の断片を撮影しているだけのように見える。劇の舞台がロサンゼルスに設定されていることも、映画の要素がこの作品に取り入れられていることと関連する。カメラはまた、Sally と Roscoe の対話の手段としても機能するが、それは現実の対話を回避しようとする彼女の姿勢を表すものでもある。そもそも映画という要素は、Shepard の作品において、移動のテーマを内包すると共に、家族を含むあらゆる人間関係の破綻を意味することが多い。Shepard の映画脚本 *Paris, Texas* (1984) の中で、父親 Travis と母 Jane から捨てられた息子 Hunter が、幸せな頃の家族の光景をビデオで観た後で叔母の Ann に語るセリフには、Sally の目に映る Roscoe とその実像の対比と共通する要素がみられる。

HUNTER: Do you think he still loves her?

ANNE: How would I know that, Hunter?

HUNTER: I think he does.

ANNE: How can you tell?

HUNTER: Well, the way he looked at her.

ANNE: You mean when he saw her in the movie?

HUNTER: Yeah, but that's not her.

ANNE: What do you mean?

HUNTER: That's only her in a movie ... a long time ago ... "in a galaxy far, far away."

(*Paris, Texas* 41-42)

Hunter が映画の中の母親は彼女自身ではないと言うように、Sally の作品が、Roscoe 本人の生活の一部を撮影している映画だとしても、それは本人ではなく、「映像の中にある本人の反映」に過ぎない。そのように考えると、カメラを通して Roscoe とコミュニケーションをとろうとする Sally は、実在の彼ではなく、カメラに映る彼と対話することで、現実の人間関係を回避しているともとらえられる。

また、Sally がカメラや映画に執着することには、彼女の移動への憧れと同時に、自身への拒否感や嫌悪感も表れている。本戯曲における映画の要素を考察するにあたって、映画を主たるテーマとしている Shepard の戯曲 *Angel City* (1976) の Scoons 嬢のセリフを引用してみることにする。

I look at the screen and I am the screen. I'm not me. I don't know who I am. I look at the movie and I am the movie. I am the star. I am the star in the movie. For days I am the star and I'm not me. I'm being the star. I look at my life when I come down. I look and I hate my life when I come down. I hate my life not being a movie. I hate my life not being a star. I hate being myself in my life which isn't a movie and never will be.

(*Angel City* 77)

これは、「エンジェルシティ」(＝ロサンゼルス)で映画制作に携わる事務所の秘書 Scoons 嬢が突然の変化を示し、「別の声が彼女から発せられているように」(*Angel City* 77) 独白を始める場面である。映画は本戯曲において人物の転身のメタファーとして機能する。Scoons 嬢がこのセリフの中で、映画の外に出た自分自身を嫌悪するように、罪の意識から自分自身を憎悪する Sally が、映画の中に自分自身からの逃避の可能性を見出すことは推測できる。また映画はある人物(俳優)を他者(映画の中の登場人物)へと移行させる装置であることから、場所の移動を示す要素であり、それは家族と共に家に留まることを拒否し、カメラを携えて映画を撮りながら放浪の旅を続ける Sally の姿と重なる。そうすると映画は Sally 自身の象徴であり、映画を自身と同一視することで、嫌悪する自己からの逃避を図る Scoons 嬢の状況と一致する。

しかし、Sally のカメラは Elizabeth によって極めて容易に破壊されてしまう。その破壊行為について Sally は猛然と Mable に抗議をするのであるが、彼女は娘の動揺と落胆に対してきわめて冷やかな態度をとる。

SALLY: (*To MABLE*) She just threw my camera over the edge!

MABLE: Your what?

SALLY: (*Yelling*) My life's work!!

MABLE: Maybe now you can get a real job. (*Heartless* 89)

カメラに収められている記録が自分の「ライフワーク」とであると訴え、それを Elizabeth に破壊されたことに憤り、救いを求めようとする娘に対し Mable は、「(カメラが壊されたから) 本当の仕事が見つかるとかもね」と娘の抗議を受け流す。彼女が意味する Sally のなすべき「本当の仕事」とは何なのであろうか。もしも映画を撮る行為が移動性や他者性を表すのならば、カメラの破壊は、Sally が移動をやめて自身に戻る、つまり、家に留まり、母の介護役を Lucy から引き継ぐことを意味する。そうすると、Sally は「ライフワーク」の象徴であるカメラを壊され、移動生活に終止符を打つことで、家の継承者、次世代の家母長へと変容することとなる。Sally が自身に嫌悪を抱いている要素の一つが、殺人の被害者から心臓提供を受けたことにあるとしたら、そしてそれ故に映画の世界に入り込んで他者になることを望んでいるとしたら、前述したように、被害者／心臓の提供者を体現する Elizabeth がカメラを破壊したことは、自身への嫌悪という呪縛から Sally が解放されることを意味する。

さらに、映画には演技という要素が含まれ、役割の交替可能性を示すことから、Sally が Roscoe を撮影することは、男女の役割における流動性の象徴ととらえることも可能である。たとえば *Paris, Texas* においては、Travis が妻の Jane を家のビデオやのぞき部屋で一方的に見る場面がある。Jane は常に夫に見られる存在であり、彼女から Travis の姿を見ることはできない。一方、*Heartless* では役割が逆転し、女性である Sally がカメラを通して男性を見る立場になっている。演技という要素における男女の役割の流動性については、妻に対する嫉妬心を表現した *A Lie of the Mind* の Jake のセリフにその要素がみられるので、ここで引用してみたい。

JAKE. Yeah. The character. That's right. They start acting that way in real life. Just like the character. Walkin' around—talkin' that way. You shoulda' seen the way she started to walk and talk. I couldn't believe it. Changed her hair and everything. Put a wig on. Changed her clothes. Everything changed. She was unrecognizable. I didn't even know who I was with anymore. I told her. I told her, look—"I don't think who you think you are now but I'd just as soon you come on back to the real world here." And you know what she tells me?

FRANKIE. What?

JAKE. She tells me this is the real world. This acting shit is more real than the real world to her. Can you believe that? And she was tryin' to convince me that *I was* crazy? (Pause.) (*A Lie of the Mind* 15)

この場面で Jake は、妻の Beth が現実生活においても映画の登場人物のように振る舞い、彼に認識できない女性へ変容してしまったことを弟の Frankie に嘆く。しかし夫のそのような訴えに対し、Beth は「演技」の世界の方が「より現実的」だと言ったということである。妻の言葉に信憑性を見いだせない Jake は、それを彼女の浮気の証拠とみなし、暴力をふるい、その結果自分が彼女を死なせてしまったと考えている。しかし Beth が演技の世界と現実世界を混同していることは、彼女の想像世界の広がり意味着。理想の男性に対する恋人を演じる彼女は、Tennessee Williams の *A Streetcar Named Desire* (1947) の主人公 Blanche が理想の恋人 Shep Huntley を幻想の中で創り上げ、それにふさわしい「淑女」として自身が振る舞い、その「魔法」が「現実」だと信じ込もうとしていたことを思い起させる (*A Streetcar Named Desire* 55)。そして Beth や Blanche がこのように、みずから現実の男性の対象物となるのではなく、みずからにとって望ましい欲望の対象を創り上げることは、男性を脅かす行為となるのである。同様に、*Heartless* の Sally が、思うままに Roscoe の生活の断面を寄せ集め、映画の中に新たな Roscoe 像を創り上げることは、彼女の欲望の主体性を際立たせる。

Jane Ann Crum は Jake の「セクシュアリティに対する男性的偏見」、つまり「快楽は相手を所有することなしに存在しない」という見解が、妻の「独特な種類のエロティシズム」によって否定されていること、つまり妻を完全に「所有」できないことが、彼の暴力に繋がったことを指摘している (206)。Crum の論は、Luce Irigaray による女性のセクシュアリティ論に基づいており、それは、女性は男性器に相当するものを「所有」することを期待するときのみ自身の「欲望を生きる」という見方、つまりセクシュアリティは「所有」に基づくという男性の見方とは異なり、女性のセクシュアリティは、「ダブル」であり、さらに「複数」であるということを示す (28)<sup>5</sup>。つまり、Beth が演じる役を自身であると信じ込み、恋人役を実際の恋人だと想像すること、Sally が Roscoe を映画の題材としていることは、女性のセクシュアリティの多元性を表すものであり、その行為によってパートナーの男性は、女性を完全に「所有」することを拒まれ、みずからの男性性の危機を察知することとなる。

<sup>5</sup> Irigaray は、女性のセクシュアリティの二重性および多元性と女性器の関係に言及し、女性は「少なくとも二つの」性器を有し、しかもそれらは「ひとつのもの」ではなく、「より多くのもの」、つまり「複数」として認識しうるものであると述べている (28)。



欲望の充足を映画に求める姿勢は、*Heartless* の Mable にもみられる。夫が去った際、絶望にさいなまれながら当てもなく歩き回った先で、別離の悲しみを忘れてしまうぐらい心を惹かれ、木に登ってまで彼女が見ようとしたのは、野外劇場で上演されていた映画のスクリーンに映し出された James Dean の顔であった。この映画は Ben Brantley の指摘によると *East of Eden* (1995) であるが (n. p.)、Mable はその一場面に、そして「純粋な愛」を捧げる恋人役としての Dean の姿に、現実世界には存在しない欲望の対象を見出したのである。Mable が、スクリーンの中の Dean の瞳に見入っていた直後に木から落ち、その後遺症によって車椅子生活となってしまったことは象徴的である。映像、つまり幻想によって体の自由、つまり移動の力を奪われた母親は、「ライフワーク」としてのカメラ（＝移動の手段）を破壊された娘を家に定住させることになるのであり、それはつまり、娘に家の継承権を与えると同時に、娘の移動の自由を奪うことにもつながるからである。Mable がスクリーンの中に見た理想の男性像は、Sally の映画の中の Roscoe であり、どちらも実像ではないために女性たちに束の間の夢しか与えることができず、彼女らは結局家に留まる生活へと戻ることとなる。そのように考えると、映画は女性たちに移動や変貌への夢を与えながらも、それらを最終的には彼女らから奪うというネガティブな要素として提示されている。

さらに、*A Lie of the Mind* の Beth が、劇のある時点では男性の「ふり」をしていることも、女性の欲望の多元性と、演技および映画という虚構の世界の対立関係を示している。

BETH. Pretend. Because it fills me. Pretending fills. Not empty. Other. Ordinary. Is no good. Empty. Ordinary is empty. Now, I'm like the man. (*She pumps her chest up, closes her fists, sticks her chin out and struts in the shirt.*) Just feel like the man. Shirt brings me a man. I am a shirt man. Can you see? Like father. You see me? Like brother. (*She laughs.*) (*A Lie of the Mind* 57)

BETH. Your other one. You have his same voice. Maybe you could be him. Pretend. Maybe. Just him. Just like him. But soft. With me. Gentle. Like a woman-man. (*Beth starts moving slowly toward Frankie. Frankie stands awkwardly, supporting himself by the sofa, on his leg.*) (*A Lie of the Mind* 58)

ひとつ目の引用場面は、Beth が父親のシャツを着用し、自身が男性であると感じる場面である。ここで彼女は、演技をすること、つまり他者になることが、自分を「満たす」と述べるが、次の引用場面では、Frankie に対して、「女のような男」の役を演じるように促している。男性のシャツという小道具が、ジェンダーの役割交替の可能性、そして女性の欲望を充足する要素としてこの場面で機能している。Frankie が「女性化」することで Beth と結びつくという本戯曲の終幕では、Stephen J. Bottoms が指摘するように、Frankie が Beth に「吸収」され、彼の声がかき消されてしまい、彼の側の問題解決が示されていないために疑問の余地もあるが (41)、女性の欲望の多元性を描写すること自体が、Shepard 劇の新たな広がりを示しているのではないだろうか。少なくとも、*A Lie of the Mind* の Beth や

*Heartless* の Sally のような登場人物は、みずからの欲望の多元性を示すことで、Marranca の指摘するような劇の「背景」に過ぎない役割 (30) からの脱皮を図っているのである。

#### 4. Shepard 劇における母親像

*Heartless* は、母と娘の和解と旅立ちで幕を閉じた *A Lie of the Mind* を受け継ぐ戯曲であるとも言える。Ann C. Hall は、*A Lie of the Mind* の終幕での Lorraine と Sally の母娘関係を劇中で「もともと和解的で肯定的な」要素であると捉えている (15)。そして、Sally という同名の娘が登場する *Heartless* において Mable は、父親とはまったく異なった、無償の愛を子供に注ぐ「母親」像について語っている。

ROSCOE: Mothers?

MABLE: Absolutely. Toward their children—their own kind. Unconditional love.  
Not fathers so much—fathers are a whole different bag of worms. (*Heartless* 52)

MABLE: Slaughter innocent bystanders in broad daylight. Decapitate infants with a bowie knife. Slice open their tender bowels—pull out their purple squirming intestines and eat them raw. Your mother would forgive you.

ROSCOE: My mother?

MABLE: She would. No question. Wouldn't she, Liz?

(LIZ nods, giggles, smiles at ROSCOE.)

Not the father, though. No. The father would be full of judgment and condemnation. Contempt. He would be the prosecutor—the hangman, divorcing himself entirely from all blood connection. He would disown you. (*Heartless* 53)

ここで Mable が描く父と息子の関係、つまり父親は子供を「批判」し、血縁関係からみずからを「引き離す」者であるという説明は、Dodge と Tilden、Tilden と Vince、*A Lie of the Mind* の Baylor と Mike、Jack とその父親にも当てはまる。そして *Heartless* においては、妻と子の元を去り、その代償を Sally の家庭に求めようとする Roscoe を指している。対して、子供が「殺人者」であっても、その子を「許す」母親像は、父を見殺しにし、妻に暴力を奮って脳に損傷を起こさせた Jake の犯罪を非難することなく、彼を家にかくまおうとする *A Lie of the Mind* の Lorraine を思い起こさせる。

しかし Mable はまた、母の「無償の愛」を称える一方で、「ひどい方向」に行ってしまった母親像も提示し、母親が墮落し、「子を貪り」、裏切る可能性があることも認めている (*Heartless* 58)。この否定的な母親像は、息子との近親相姦の罪を犯し、その罪によって生まれた子供を夫に殺された *Buried Child* の Halie に当てはまる。しかし、もし *Heartless* を *Buried Child* で提示された問題に一つの解決策を与える戯曲と位置付けるとすれば、過ちを犯した母親の軌道修正を行うのが本戯曲における Mable だと言えるのではないだろうか。

Mable は一見すると、「無償の愛」を注ぐ優しい母親像とはかけ離れている。彼女は、Lucy と Elizabeth には、絶え間なく自分に「注意」を注ぎ、忠誠心を示すことを強要し、母の介護が原因のストレスから Lucy は薬物中毒になっている。Roscoe が淹れたコーヒーが熱すぎた際も、Mable はその件とは関係ない Elizabeth に八つ当たりする始末である。そのような彼女の態度を「不公平」だと述べる Roscoe に対して彼女は、「公平さ」の定義について以下のようにコメントをする。

Take a look at this beautiful young creature. Sentenced... (*Continuing*) ... to silence. Numb as a stone. Dumb as toast. Where's the fairness in that? Look at my daughter—Sally—look at her. You know about her, don't you? Or has she told you the whole story? (*Heartless* 61)

ここで Mable は、声を奪われた Elizabeth、病を抱えて生きる Sally の状況に触れ、彼女らの人生のどこに「公平さ」があるのかと Roscoe に詰め寄る。このセリフには、辛辣に見える彼女が、二人の女性の運命に心を痛めている様子がうかがえる。そして、Sally と Elizabeth の運命は同様に「不公平」なものであると Mable が嘆くことは、Sally と Elizabeth の二重性を強調することにも繋がっている。

また、Elizabeth の「すべてが怪しい」と述べる Roscoe 対し、Sally は、母親が Elizabeth をどこかで「掘り起こした」（“dug her up”）のだと謎めいた答えを返している（*Heartless* 71）。この「掘り起こした」という表現は、*Buried Child* で「埋められていた」子供が、その父親である Tilden によって「掘り起こされた」イメージと共通するが、*Heartless* において「埋められていた」子供を「掘り起こした」のは父親ではなく、母親 Mable であるとされている。そのように考えると、Mable は Sally の母であると同時に、Elizabeth の母でもあると象徴的にはとらえられる。さらに、Elizabeth によるカメラの破壊に Sally の罪の意識を取り除く作用があったとすると、結果的に Sally へ救いの道を差し伸べたのは Mable だと考えることも可能なのではないだろうか。

### 結論 — 「埋められた子供」の救済

*Heartless* には Sally の分身として Elizabeth が登場し、彼女の内面の分裂状態を象徴している。このような人物の二重性の描写は Shepard 劇においては珍しくなく、Shewey が指摘するように、*Buried Child* においては、「埋められた子供」は Vince になっていた可能性もある（28）。つまり、ある人物がどの家庭に生まれ、だれが亡くなって、だれが生き残るかというのは常に「ミステリー」の要素として Shepard の作品で提示されているのである。Sally と Lucy の対話にみられるように、Sally は「殺害された少女の心臓」を常に「持ち歩いている」自身を「奇形」と描写し、「彼女のある部分は私の内面に生き続けている」と感じている（*Heartless* 80）。自分がもしかしたら他の人物として生まれていたかもしれない、Elizabeth の代わりに自分が殺される可能性があったかもしれないという Sally の想いを、Shepard は彼女のダブル（分身）である Elizabeth を視覚化することで表現し、自己と他者、生と死の境界線が極めて薄いものであることを提示する。

*Buried Child* で埋葬されていた嬰兒は、父親の Tilden によって掘り起こされても息を吹き返すこと

はなく、母親の Halie と対話をする機会もない。しかし、*Heartless* の「子供」は一部姿を変えて、つまり他人の心臓を移植されることによって蘇ることとなる。次の Mable のセリフには、そのような Sally / Elizabeth の再生が提示されている。

My pink daughter—just a corpse waiting to be brought back to life. No breath. No mind. Sliced open like a deer in the woods. Steaming in the yellow leaves. Dead to this world. (*Heartless* 67)

このセリフで Mable は、娘を生き返ることを待っている「死体」にたとえて描写しているが、それは埋められ、さらに「掘り起こされた」*Buried Child* の嬰兒、そして *Heartless* で殺害された心臓の提供者 (=Elizabeth) の姿と重なる。そうすると、Mable は Sally の母親であると同時に、実は殺人の犠牲者の母親になっていたかもしれないという役割の交替可能性もここに示唆される。そして Sally の罪の意識は、子どもを殺した Dodge、子殺しを容認した Halie、Tilden の罪の意識と重なる。*Heartless* の Sally は、家族の繋がりを拒否して移動を続けてきたのだが、最終的に彼女を救済したのは、Elizabeth を「掘り起こして」、娘に赦しと救済の機会を与えた母親とのつながりだったのである。

むろん、*Heartless* の終幕に問題が提示されていないわけではない。Roscoe の死が暗示され、彼と共に家を去る Lucy の行く末には当ての無い放浪が待ち構えている。終幕近くで、「なぜ希望がないとわかっていたのに、私を救ったの」と問いかける Sally に「何のための母親なの」と Mable が答える場面 (*Heartless* 120) は、母と娘の関係修復を祝福しているようであるが、その後、「生き返りたい。暗闇で泳ぎまわる私の心は引き裂かれている」(*Heartless* 120) という内容の Elizabeth の歌と Roscoe が置き去りにした犬の鳴き声で本戯曲は終幕を迎える。これは、闇を切り裂くように「エリザベス」と Mable が叫んだ幕開け (*Heartless* 7) と呼応している。この叫び声が、家族に死人が出ることを泣いて予告するアイルランド民話の女性の精霊「バンシー」だという Crum の指摘 (166) に従うとすれば、終幕には死の影が濃く立ち込めているのである。

そもそも“*Heartless*”というタイトルそのものが示すのは、「無慈悲な」人間であり、それは少女を殺害した人物を表すと同時に、家の継承者として Sally を引き留める一方で、Lucy や Roscoe を見離す Mable の内面を表してもいる。そしてまた、“*Heartless*”は、「心臓」を取り除かれた子供の姿を想像させることから、死をも象徴する。Shepard の劇作キャリアにおける家族劇を振り返ると、*Curse of the Starving Class* (1978) や *Buried Child* においては、家族の暗い秘密、血の呪いといった要素が色濃いものの、*A Lie of the Mind* では団結する母娘の姿を描写することで、肯定的な要素が加味されてきた。そして *Heartless* には、さらなる母娘の和解を示すことで、再生と連続性という肯定的要素がみられるが、同時に Whitmore や Roscoe によって示される父親像が否定的イメージで彩られており、そこに家族の断絶が存在する。というのも、母親像の肯定は逆説的に父親像の否定に繋がるからである。「父親の在り方と母親の在り方とは、連動している」のであり、「子育ての問題を放棄している父親」の問題は、母親の「育児不安」に繋がる可能性が多くある (『事典 家族』690)。本戯曲の終幕で示される Sally と Mable の和解は、一方で長女 Lucy に対する Mable の放棄と別離を示すことになり、それが母親の

愛情と共に「冷酷さ」(“Heartless”)を示しているとも言える。しかし、*Heartless* は、少なくとも母娘の和解と愛情を描写することで、*Buried Child* には不在であった血の継承と親子の情を結びつけることを試みているのであり、その点において、*Buried Child* で見捨てられた子供の救済を、象徴的に示す戯曲であると結論付けることができるのではないだろうか。

## 引用文献

- Als, Hilton. “Mother Knows Best: The Women Take Control in ‘Heartless.’” *The New Yorker*. 10 September, 2012.  
<http://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/mother-knows-best-4>
- Bottoms, Stephen J. *The Theatre of Sam Shepard*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Brantley, Ben. “All the Discomforts of Home: Sam Shepard’s ‘Heartless’ Opens, with Lois Smith.” *New York Times*. 28 August, 2012.  
<http://www.nytimes.com/2012/08/28/theater/reviews/sam-shepards-heartless-with-lois-smith.html?>
- Creedon, Emma. *Sam Shepard and the Aesthetics of Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Crum, Jane Ann. “I Smash the Tools of My Captivity”: The Feminine in Sam Shepard’s *A Lie of the Mind*.” Leonard Wilcox. Ed. *Rereading Shepard: Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. London: Macmillan, 1993. 196-214.
- Hall, Ann C. *“A Kind of Alaska”: Women in the Plays of O’Neill, Pinter, and Shepard*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter. New York: Cornell UP, 1985.
- Marranca, Bonnie. “Alphabetical Shepard: The Play of Words.” Bonnie Marranca. Ed. *American Dream: The Imagination of Sam Shepard*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1981.
- Sessums, Kevin. “Geography of A Horse Dreamer.” *Interview*, September 1988. 72-78.
- Shepard, Sam. *Angel City: Fool for Love and Other Plays*. New York: Bantam, 1984. 59-112.  
 ---. *Fool for Love*. *Fool for Love and Other Plays*. 17-57.  
 ---. *Paris, Texas*. New York: Eco Press, 1984.  
 ---. *A Lie of the Mind: A Play in Three Acts*. New York: Dramatists Play Service, 1986.  
 ---. *Far North*. *States of Shock, Far North, Silent Tongue*. New York: Vintage, 1992. 48-120.  
 ---. *Buried Child*. Revised Edition. New York: Dramatists Play Service, 1997.  
 ---. *Heartless: A Play*. New York: Vintage Books, 2013.
- Shewey, Don. *Sam Shepard: The Life, the Loves, behind the Legend of a True American Original*. New York: Dell, 1985.
- Taav, Michael. *A Body across the Map: The Father-Son Plays of Sam Shepard*. New York: Peter



Lang, 2000.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire. Tennessee Williams: Plays 1937-1955*. New York: Library of America, 2000. 467-565.

比較家族史学会編『事典 家族』弘文堂、1996 年。